

62. MODELO PARA ARMAR DE JULIO CORTÁZAR: PERSPECTIVAS DE LECTURA

La novela de Cortázar *62. Modelo para armar* fue esperada tanto por críticos como por lectores como una continuación de la historia y la revolución literaria iniciadas en *Rayuela*. No obstante, la novela que Cortázar ofreció no respondió a las preguntas abiertas en el argumento de *Rayuela*, y el tipo de innovaciones literarias que se llevaron a cabo (la falta de cronología y causalidad, la fluidez de la identidad) contribuyó al hecho de que *62* se considera una obra marginal que es difícil de leer. La crítica ha experimentado diversos enfoques temáticos sobre esta novela, desde la perspectiva psicoanalítica, a través de una lectura simbólica de la novela y el establecimiento de relaciones comparativas, hasta la visión sociopolítica, así como los análisis formales de la narrativa y el lenguaje que Cortázar utiliza. Este estudio propone una perspectiva diferente, que se centra en la importancia de la lectura y la literatura en esta novela, especialmente teniendo en cuenta la teoría del lector y de la lectura establecida en *Rayuela*. Una lectura deseada, una lectura activa se pone a prueba en el capítulo 34 de *Rayuela*, donde descubrimos que el lector no debe seguir ciegamente las sugerencias del autor. En *62*, reconocemos el modelo de lectura en la interpretación de la realidad de Juan y pronto nos damos cuenta de que es defectuoso y arbitrario. Sin embargo, siguiendo la lectura de Juan, el lector ve similitudes en la relación del autor con los personajes de la novela y con él. Teniendo en cuenta la autoconsciencia de los personajes y del texto de su naturaleza ficticia, se establece un paralelo entre el mundo literario y el mundo real y *62* se convierte en un paradigma de vida y destino.

Palabras clave: Julio Cortázar (1914-1984), *62. Modelo para armar* (1968), *Rayuela* (1963), lectura, narración, metaficción.

La tercera novela de Julio Cortázar, y al mismo tiempo la primera después de la publicación de su obra maestra *Rayuela* (1963), *62. Modelo para armar* (1968)², fue ansiosamente esperada tanto por la crítica como

1 ksenija.vulovic@gmail.com

2 En vez del título entero de la novela, *62. Modelo para armar*, de vez a cuando se usará sólo la primera parte del título, *62*, para referirse al libro.

por el público. Cortázar anunciaba *62* como un libro donde iba a llevar a cabo y al extremo todo lo que solamente había iniciado en *Rayuela* (Hars 1966: 288). El escritor argentino creía que su novela iba a ser „un libro con pocos lectores, porque los puentes usuales del lenguaje que reclama lógicamente el lector van a ser mínimos” (Hars 1966: 288). Dado que la primera edición de *62* se agotó en tres semanas después de la publicación (Carranza 1969: 557), parecía que Cortázar se había equivocado sobre el gusto de su público lector. No obstante, se hizo evidente muy pronto que el autor tenía razón.

En la primera parte del título de la novela que apareció después de cinco años de la espera de la secuela de la historia sobre Horacio Oliveira y la Maga, se escondía una alusión al capítulo 62 de *Rayuela* donde se esbozan los planes del alter ego de Cortázar, Morelli, para su futura novela ideal. Este específico proyecto literario del dúo Cortázar-Morelli prometía un “drama *impersonal*” donde “las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso” (Cortázar 1991: 297), y en un libro así los personajes deberían ser como los fanteches o insanos (Cortázar 1991: 297). En la nota introductoria a la novela Cortázar reafirmó su intención de realizar la idea de *Rayuela*, añadiendo que el libro ante los lectores, además de privar a los personajes de la psicología y la individualidad, iba a abandonar muchas convenciones literarias: la coherencia lógica, la causalidad, la unicidad del espacio y el flujo unidireccional de tiempo (Cortázar 1968: 7).

Debido a los vínculos innegables entre *Rayuela* y *62. Modelo para armar*, los lectores sintieron que esperaban con razón para averiguar qué había pasado a Horacio Oliveira, si se había vuelto loco, si se había ido a vivir con Gekrepten o si se había suicidado. De ahí que pocos lectores permanecieron leales a una novela nueva de Cortázar que no sólo no ofrecía las respuestas deseadas, sino que se fue en una dirección completamente distinta con nuevas preguntas sobre tramas nuevas. Puesto que el final abierto de *Rayuela* solamente alentaba la esperanza de los lectores que la historia sobre Horacio Oliveira no se terminó con el último capítulo de la novela³, es fácil imaginar las reacciones de los lectores desilusiona-

3 Se han escrito muchos estudios sobre la ambigüedad del fin de *Rayuela*, entre los cuales destacan los artículos de Steven Boldy (1980b) y de Joseph Sharkey (2001).

dos que se enfrentaron con una nueva novela de Cortázar que no les proporcionaba un punto de apoyo ni siquiera en los conceptos tradicionales de espacio, tiempo o causalidad.

Por otro lado, después del terremoto causado por *Rayuela* (Vargas Llosa 1993: 11) los críticos esperaban presenciar nuevas innovaciones del James Joyce hispanoamericano (Harsz 1966: 297). Esta vez Cortázar optó por un jugueteo distinto con los límites de la literatura que en *Rayuela*, así que las reacciones iniciales de los críticos se desviaron en tres direcciones. La primera de ellas asumió por completo la actitud del autor acerca de su obra, esto es la afirmación que 62. *Modelo para armar* no es una novela para todos, donde se paraba cada esfuerzo de hacer un análisis más profundo del texto. La siguiente posición predominante en los primeros años de la recepción de esta novela suponía la admiración de la técnica narrativa de Cortázar con reproche tácito en cuanto a todos los demás aspectos de sus habilidades literarias. Al mismo tiempo, la tercera parte de los críticos trataba de descubrir los valores literarios ocultos de la novela, mientras que en realidad dudaban en declarar la novela ilegible (Lobo Pedreros 2004: 36).

La así llamada 'ilegibilidad' de la novela 62. *Modelo de armar*, que unió a los aficionados de la obra de Cortázar y a los críticos en cuanto a su actitud hacia este texto, se basaba en la incapacidad de desenmarañar los hilos de la trama. Por eso no sorprende que el mayor número de estudios críticos entiendan su tarea principal, cuando se trata de la interpretación de esta novela de Cortázar, como un intento de desentrañar el misterio de su argumento. En tal intento Olga Lobo Pedreros, la autora de una de las pocas tesis doctorales que se enfocan exclusivamente en 62. *Modelo para armar*, llegó a siete modos posibles de formular la fábula de la novela, de los cuales ninguno se demostró como suficientemente exhaustivo y comprensivo (v. 2004: 149-150). Plenamente consciente de la complejidad de la tarea que a primera vista podría parecer sencilla, Lucille Kerr describió el argumento de 62 de la manera siguiente:

[...] generally one can say that the novel concerns a group of individuals situated simultaneously in Paris, London and Vienna, and that it gives glimpses of the relationships and episodes in which they also become individually and together. One can name these figures and describe spe-

cific scenes or summarize individual events that comprise the novel's narrative material.⁴ (1998: 95)

Mientras que se pueden describir las escenas y los eventos particulares, cada paso subsiguiente en la interpretación, ya sea eso determinar de la identidad de los personajes que toman parte en los episodios, definir el orden temporal o establecer el nivel de realidad donde suceden los acontecimientos, representa un obstáculo casi insuperable. Por lo tanto está claro porque las actitudes que *62* es “an infinitely more relaxing and less tedious reading [than *Hopscotch*]”⁵ (Bryan 1999: 170) y “un libro [...] mucho más inteligible que la mayor parte de las novelas -en cualquier idioma- escritas en los últimos diez años” (Figuroa Amaral 1969: 377), se quedan solitarios en comparación con los juicios que la tercera novela de Cortázar es “an artistically disordered model kit, very difficult to put together”⁶ (Ravitz 1972), “velocísimo y enmarañado texto” (Plannells 1979: 142), “a difficult work”⁷ (Boldy 1980a: 97; v. también Chainani 1999: 1), “a difficult ‘lesson of things’”⁸ (Christ), “la novela de lectura muy difícil” (Blanco Arnejo 1996: 23), que para su lector representa “ninguna partie de plaisir” (Nouhaud 1986: 221), incluso “una experiencia dura e insatisfactoria” (Dellepiane 1972: 180). Y a pesar del hecho de que estas opiniones contribuyeron a la actitud general que *62* es una obra marginal en la creación de Cortázar y que no tiene tanto valor literario que *Rayuela* (v. Filer 1970: 151; Dellepiane 1972: 180; Boldy 1980a: 97; Lobo Pedreros 2004: 43-49), durante casi medio siglo desde su publicación los críticos han ensayado sobre *62* una amplia variedad de lecturas.

4 “[...] generalmente se puede decir que la novela se refiere a un grupo de individuos situados simultáneamente en París, Londres y Viena, y da vislumbres de las relaciones y los episodios en los que participan, tanto individualmente como juntos. Se pueden nombrar estas figuras y describir las escenas específicas o resumir los acontecimientos individuales que forman el material narrativo de la novela.” (Todas las traducciones son nuestras si no se indica lo contrario.)

5 “una lectura infinitamente más relajante y menos tediosa [que *Rayuela*]”

6 “un modelo de armar artísticamente desordenado, muy difícil para montar”

7 “una obra difícil”

8 “una «lección de cosas» difícil”

Según la clasificación de Olga Lobo Pedreros, cabe destacar dos tendencias principales en la lectura de *62. Modelo para armar*: las lecturas intencionalistas o temáticas y las lecturas formales (2004: 51). Como es acostumbrado cuando se trata de un escritor argentino, entre las críticas temáticas se distinguen por su número las lecturas psicoanalistas. Algunas de ellas perciben *62* como un reflejo de la condición mental actual de Cortázar teniendo en cuenta que en el momento de escribir la novela el autor estaba pasando por una crisis emocional con su esposa de entonces, Aurora Bernárdez (Lobo Pedreros 2004: 68-69). Un poco menos positivistas, algunas lecturas psicoanalíticas consideran que la tercera novela de Cortázar es un eco de la subconsciencia del protagonista, Juan, uno de los numerosos representantes del alter ego del escritor (Fazzolari 1986: 198; Price 2001: 495). Para ciertos críticos, la novela no muestra solamente la imagen de la subconsciencia del protagonista, sino que ven a otros personajes como encarnaciones de las teorías de la personalidad de Freud, y por consiguiente los reconocen como el ello o superyó (Filer 1970: 71), o como lo inconsciente colectivo de Jung (Fazzolari 1986: 200). Los personajes en *62* han sido reconocidos como los arquetipos junguianos también (Curutchet 1972: 116; Dellepiane 1972: 163; Hernández 1978: 110; Boldy 1980a: 116-117), mientras que el espacio donde se expresan las aspiraciones de la subconsciencia se encuentra en unas invenciones literarias propias de Cortázar, como son 'la zona' o 'La Ciudad' (v. Fazzolari 1986: 198-199; Filer 1987: 53; Blanco Arnejo 1996: 56). Las lecturas psicoanalíticas mencionadas de la novela *62. Modelo para armar* se podrían caracterizar como cercanas a las ideas antropológicas, según las cuales Cortázar vuelve aún más a los comienzos de la civilización humana en esta obra de lo que había regresado en *Rayuela* (Inclendon 1975: 265; Hernández 1979: 482-483), especialmente con respecto a la representación de sexualidad (Chesler 1986: 36-38).

Entre las lecturas temáticas hay muchas interpretaciones simbólicas de la novela que, sobre todo, en las relaciones entre los personajes reconocen ciertos modelos míticos. La más exhaustiva y la más frecuente lectura de este tipo interpreta toda la novela de Cortázar como una historia de vampiros. Las razones para esta los críticos las hallan en una serie de alusiones a la condesa Erszebet Báthory, Transilvania, sangre y frial-

dad, que Juan observó en las situaciones que testificaba en el restaurante Polidor en París y en Viena mientras perseguía a Frau Marta, una hotelera anciana (v. Gyurko 1973a: 216-217; Hernández 1978; Hernández 1979; Boldy 1980a: 129-135, 112-115; Fazzolari 1986: 198-199; Nouhaud 1986: 218; Maguhn 1991: 33-43; Kerr 1998: 98; Chainani 1999: 43-44; Romero Chumacero 2010: 21-22). El 'código' vampiro, como lo designa Steven Boldy (1980a: 116), los críticos lo explican muy a menudo con la ayuda de las mencionadas interpretaciones psicoanalíticas donde a los vampiros se les da el papel de los significantes de la otredad (Boldy 1980a: 113) o representan materializaciones de la subconsciencia de los personajes (Gyurko 1973a: 216-217; Fazzolari 1986: 198-199).

En un nivel más estrecho que la totalidad de novela, la relación entre Juan y Hélène, quizás los dos protagonistas, resultó ser muy inspiradora para las lecturas simbólicas, de ahí que una serie de críticos viera el destino de Juan como el mito del desdichado Acteón que la diosa Diana, en *62. Modelo para armar* encarnada en Hélène, arrojó a los perros para que lo despedazaran porque la había visto desnuda mientras ella se bañaba (Gyurko 1973a: 222; Gyurko 1973b: 992; Incedon 1975: 265; Boldy 1980a: 126-127; Anderson 1990: 105; Chainani 1999: 48; Zeppegno 2012: 339-340). El dinamismo y la complejidad de la relación entre los protagonistas se hace evidente si se tiene en cuenta que la crítica también ha asumido una interpretación completamente en contradicción con la anterior, que percibe a Juan como un Agamenón moderno y poco escrupuloso que sacrifica a su hija Ifigenia, representada por Hélène en la novela (Gyurko 1973a: 222; Gyurko 1973b: 992). Un poco menos comunes son las interpretaciones que diferentes aspectos y personajes de la novela reconocen como los poseedores simbólicos de las características de la así llamada *La Malcontenta*, una dama noble de la familia Foscari desterrada a los alrededores de Venecia por su vida estafalaria (Boldy 1980a: 135-136; Anderson 1990: 46), de Heliogábalo, la deidad sirio-romana (Boldy 1980a: 136-137; Anderson 1990: 46; Martínez 2012: 335) o del martirio de San Sebastián (Gyurko 1973a: 222; Boldy 1980a: 128-129).

Varios críticos consideraron que mero reconocimiento de 'códigos' extranjeros a la novela *62. Modelo para armar* no es suficiente para penetrar hasta el núcleo de la novela, de modo que procuraron estable-

cer enlaces comparativos entre esta obra de Cortázar y textos de autores distintos, u otros géneros literarios. Los paralelos que utilizaban los críticos para analizar *62. Modelo para armar* parten de géneros literarios renacentistas, donde la novela de Cortázar exhibe rasgos de una moderna novela pastoril (v. Jones 1985), a través de “La siesta del Fauno” (“L’après-midi d’un faune”) de Stéphane Mallarmé y simbolismo (v. Incedon 1975), siguiendo el camino de las influencias francesas y el discurso de la memoria de Proust en *En búsqueda del tiempo perdido (À la recherche du temps perdu)* (v. Doulu 2013), hasta llegar a un paralelo hispanoamericano con Carlos Fuentes y su novela *Cambio de piel* (Boldy 1980a: 137-138). Sin embargo, tanto la identificación de otros ‘códigos’ literarios en *62*, como el establecimiento de los vínculos intertextuales entre la novela y otras obras literarias, representan la continuación lógica de la lectura común de la tercera novela de Cortázar que la trata como una obra literaria dependiente. La mayoría de los críticos, principalmente en las etapas iniciales de la recepción, consideraban que *62. Modelo para armar* no se podía interpretar sin examinar *Rayuela*, la novela previa de Cortázar que incluye el germen del cual creció *62*, pero tampoco sin algunos textos autopoéticos posteriores de Cortázar, como son “La muñeca rota” o “Cristal con una rosa adentro”⁹. Solo recientemente los críticos han empezado de sentir la necesidad de estudiar *62* como una obra literaria autónoma y el interés de llegar a conocer qué podría significar esta novela por sí misma (v. Zeppegno 2012).

Al final del arco de las interpretaciones temáticas de la novela *62. Modelo para armar* se encuentran las lecturas socio-políticas, que son muy raras en comparación con algunas obras subsiguientes, tales como novela *Libro de Manuel* (1973) o una colección de textos heterogéneos titulada *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1983), donde el eje de la crítica se hallaba casi sin excepción en los elementos socio-políticos. Pese a que *62* se clasifica principalmente entre las obras de Cortázar en las cuales predominan los temas y cuestiones ontológicos, la búsqueda, uno de los temas cruciales de la creación cortazariana, fue reconocida por los críti-

9 Tal actitud está presente en los estudios siguientes: Filer 1970, Dellepiane 1972, Paley de Francescato 1972, Hernández 1979, Chesler 1986, Yurkiévich 1987, Lobo Pedreros 2004.

cos como la busca de 'un hombre nuevo' en el sentido político (Sosnowski 1973: 162; Yurkiévich 1987: 154). Al leer la novela en la clave socio-política, los críticos descubrieron que *62. Modelo para armar* podría considerarse un símbolo de las futuras ambiciones literarias y políticas de Cortázar, aludiendo a su compromiso para la realización de las ideas de la Revolución Cubana y para la restitución de democracia en Nicaragua después de la caída de los Somoza (Lobo Pedreros 2004: 70-73). Tal lectura de *62*, aun basada en el proceso de percibir las raíces del pensamiento que sólo iba a crecer en ideas íntegras sobre la revolución literaria y política, representa un vínculo entre dos etapas en la obra de Cortázar aparentemente distintas por completo: la fase metafísica y la fase política o histórica (Cortázar 2013: 22).

La etapa metafísica de Cortázar, a la cual pertenece *62. Modelo para armar*, se caracteriza por las innovaciones formales, de modo que no es sorprendente que muchos críticos, precisamente en las innovaciones formales encuentren, el eje de sus lecturas de la novela. La mayor atención se presta a las técnicas narrativas, por lo tanto los críticos buscan las soluciones al rompecabezas *62* en los análisis del multiperspectivismo (p. ej. Dellepiane 1972: 174; Valentine 1976: 185; Lobo Pedreros 2004: 127-128; Zeppegno 2012: 328-329), de la multitud de narradores que aparecen en la obra y de la velocidad con la cual cambian de la tercera persona singular a la primera o segunda (Figueroa Amaral 1969: 382; Alazraki 1994: 244; Blanco Arnejo 1996: 70-71; Lobo Pedreros 2004: 127-128; Zeppegno 2012: 328, 341), de las alternaciones repentinas entre descripción y diálogo (Blanco Arnejo 1996: 66-68, Dellepiane 1972: 176) y de los narradores-personajes extraordinarios que pretenden englobar en sí mismos todas las perspectivas y voces narrativas (Valentine 1976: 185; Zeppegno 2012: 340-341). Cortázar por su parte se inclinaba hacia rareza incluso en el nivel lingüístico-estilístico, así que varios críticos intentaron encontrar la clave de *62. Modelo para armar* con la ayuda de los estudios sobre el uso no estándar de diferentes tipos de palabras, de las interrupciones abruptas en el curso de pensamiento, de las elipsis, enumeraciones, metáforas y argentinismos (v. Filer 1970: 144; Curutchet 1972: 125; Dellepiane 1972: 167-171; Paley de Francescato 1972: 370; Chainani 1999: 32-38).

Aunque existen tantas lecturas de la tercera novela de Cortázar,

parece que uno todavía podría añadir una nueva perspectiva que sugiere que *62. Modelo para armar* es un libro sobre la lectura y la literatura, destinado primero y ante todo a los lectores. Las indicaciones para tal lectura las descubrimos desde el subtítulo de la novela, “Modelo para armar”, que Cortázar esclarece en la nota introductoria:

El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer. (Cortázar 1968: 7)

Cortázar delimitó la libertad de su lector de la novela *62. Modelo para armar* de una manera muy hábil y sugestiva, refiriéndose implícitamente a la práctica y a la teoría que había establecido en su novela anterior. Al principio de *Rayuela* está el “Tablero de dirección” que recomienda especialmente dos maneras de leer el libro, aunque puede haber mucho más. Cada una de las dos maneras propuestas corresponde a lectores diferentes y proporciona una experiencia lectora diferente, si bien los críticos especulaban si Cortázar realmente propuso dos formas de lectura o sólo una de ellas que consideraba apropiada para su obra (Holsten 1973: 685-686). Esta segunda, ‘correcta’ manera de leer sigue un esquema que fue determinada previamente por el autor, pero presupone una progresión no lineal del texto saltando de un capítulo a otro sin terminarse (como la lectura tradicional). En eso Lanin Gyurko percata la diferencia fundamental entre la lectura de *Rayuela* y *62. Modelo para armar*:

[...] although both novels are presented in fragments and require the reader to make many shifts in time, space, and point of view, *Rayuela* is in many respects an open novel, whereas *62: Modelo para armar* is a closed one. In *Rayuela* a certain amount of freedom is granted the reader, who has the option of reading the narrative in one of two ways. [...] The fate of the protagonist, Horacio Oliveira, is made deliberately ambiguous. The reader of *Rayuela* is thus permitted to come to his own conclusions

as to whether Horacio finally committed suicide, went insane, or in some ironic way gained the self-transcendence that he was obsessively seeking. But in 62: *Modelo para armar*, no matter how the pieces of the narrative are arranged, the results is the same-the condemnation of the characters.¹⁰ (1973: 216)

‘El armado’ del cual escribe Cortázar en la explicación otros críticos tampoco lo ven como una oportunidad para combinar prácticamente las partes de la novela que llevaría a desenlaces diferentes, sino más como una idea general de la novela:

Efectivamente, no se trata de piezas permutables. Las diferentes partes del relato no presuponen que podemos quitarlas de su lugar y colocarlas donde mejor nos parezca, cosa que, por otra parte, el libro permite hacer. El «armado» se refiere a una visión total del conjunto, cuando finalmente acabamos de leer todas las partes. (Paley de Francescato 1972: 368)

En la revelación de la estructura interna de la novela y en la entrega del volante al lector, Robert Young Valentine vio, incluso, un intento de seducir al lector a pensar „that he participates in its composition by contributing to the determination of its ultimate meaning”¹¹ (1976: 143). Sin embargo, no creen todos los críticos que Cortázar esté tratando de engañar a su lector y que su novela realmente sea una confirmación de la lectura tradicional más que su cuestionamiento (Kerr 1998: 96). A esta corriente escéptica de la interpretación de la lectura ‘prescrita’ de 62

10 “[...] aunque ambas novelas se presentan en fragmentos y requieren que el lector haga muchos saltos en tiempo, espacio y punto de vista, *Rayuela* es en muchos aspectos una novela abierta, mientras que 62. *Modelo para armar* es una novela cerrada. En *Rayuela* una cierta cantidad de libertad es concedida al lector, que tiene la posibilidad de escoger entre uno de dos modos de lectura. [...] El destino del protagonista, Horacio Oliveira, se hace ambiguo deliberadamente. Por lo tanto se permite al lector de *Rayuela* que llegue a sus conclusiones si al final Horacio se suicidó, se volvió loco o de una manera irónica consiguió la auto-trascendencia que estaba buscando obsesivamente. Pero en 62. *Modelo para armar*, independientemente de cómo se organizan las piezas de la historia, los resultados son los mismos – la condenación de los personajes.”

11 “que él está participando en la composición contribuyendo a la determinación de su significado final”

se opuso una perspectiva diametralmente distinta y liberal, como ocurre cuando se trata de Cortázar que muy rara vez incita reacciones tibias o actitudes moderadas. Por lo tanto, en contraste con la idea del autor manipulativo y controlador, se presenta una percepción de 62. *Modelo para armar* como “una afirmación de la libertad de crear, de usar la imaginación, [...] una novela proyecto, que necesita la colaboración del lector para realizarse” (Blanco Arnejo 1996: 93). Se espera “la participación dinámica” del lector (Carranza 1969: 559), el montaje del modelo “con la más absoluta libertad” (Filer 1970: 72), o se otorga tanta responsabilidad al lector que de su imaginación depende si el argumento va a ser completo (Roy 1974: 228), o que la tarea (imposible) de lector se convierte en ‘escribir’ la novela con su lectura (Christ; Chesler 1986: 3).

A la luz de la interpretación que le quita toda la autoridad al autor e insiste que el lector está creando el texto leyéndolo, la importancia del papel que desempeña el lector se vuelve obvia. Por consiguiente, se plantea la cuestión a qué tipo de lector exactamente piensa Cortázar cuando le está dando un trabajo responsable. Teniendo en cuenta toda una serie de obstáculos que el lector tiene que superar en su camino de lectura, como son las concepciones poco tradicionales de espacio, tiempo, causalidad e identidad, él tiene que ser uno de los pocos, „una especie de Leonardo da Vinci moderno” (Lobo Pedredos 2004: 82). O con más detalle, se busca

un lector supersensible que pueda captar todos los matices, tanto del pensamiento cuanto del estilo, que sea capaz de vibrar intensamente ante el cuerpo de Celia que la sábana tironeada por Austin descubre lentamente, como ante el *thriller* que se desarrolla en la habitación de la chica inglesa; que se ría con las innúmeras *gags* que salpican todo el libro como que se emocione a ese Marrast impotente para ganarse a Nicole; que se entusiasme con alusiones hiperintelectuales como con la suave poesía de ciertas metáforas; que absorba con delectación pequeños – pero decisivos – toques de una lengua sugerente en extremo, ya sean ellos del nivel conversacional, lunfardo o de idiomas extranjeros, como así también que comprenda el sutil uso del *vos* y del *tú* en un autor argentino acostumbrado al voseo, pero que pone el *tú* en boca de sus personajes franceses (o ingleses o de la nórdica Tell) por oposición a los argentinos Juan, Polanco, Calac y mi paredro, en una afán por dar algún viso de realidad al

hecho convencional de tener que hacer hablar a todos sus personajes una misma lengua. (Dellepiane 1972: 164)

Aunque a primera vista tal vez no parezca así, porque en 62. *Modelo para armar* la demanda de un lector del Renacimiento es implícita y surge de la multiplicidad y la complejidad del texto, pero las raíces de tal demanda se encuentran junto con el germen del título: en los pensamientos e ideas poéticos del viejo escritor Morelli en *Rayuela*. Allí Cortázar, en las palabras de su personaje, de manera explícita expone su teoría de un 'verdadero' lector que llama 'lector-cómplice' y reconoce en él a su hermano, su semejante ("*mon semblable, mon frère*"), un hombre que esté en busca de las mismas respuestas que él. Al lector-cómplice se opone el 'lector-hembra' o el 'lector-alondra', un tipo de lector pasivo que no es capaz de profundizar su entendimiento del libro si está privado de la comodidad de una fábula íntegra y coherente:

Mejor, [el autor] le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy *trompe l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*. (Cortázar 1991: 327)

Tanto sobre la teoría del lector en *Rayuela*, como sobre la importancia del acto lector en la creación de Cortázar se ha escrito una multitud de estudios (p. ej. Figueroa 1966; Holsten 1973; Ostria González 1980; Percival 1982; Klopfer 1986; Bocchino 1990; Bocchino 1991; Stone 1987; Fernández 2014), que en general reconocen a Horacio Oliveira como el tipo de lector favorito, el lector-cómplice, mientras que en *La Maga* ven a un lector-hembra (v. Ostria González 1980: 19; Hussey 1981: 59; Percival 1982: 244; Leal 1984: 407-408; Ramos Izquierdo 1986: 257-258; Simpkins 1990: 61-62; Ortega 2004: 10-11; Guevara Geer 2013: 113; Legaz 2013). Este punto de vista se basa, por un lado, en la concordancia entre

las ideas de Oliveira y Morelli, que se asemeja a la imagen del autor y por lo tanto se favorecen sus opiniones. Por otro lado, el punto de vista mencionado, en cuanto al lector subordinado, se basa en los defectos de la educación de La Maga y en su falta de voluntad para aceptar las explicaciones racionales.

La crítica, sin embargo, no es completamente unánime en la postura que necesariamente es el lector activo el que ocupa la posición privilegiada. Adriana Bocchino considera que tanto un lector-cómplice como un lector-hembra pueden disfrutar de aspectos distintos de *Rayuela* (Bocchino 1990: 147), Joseph Sharkey prefiere a La Maga que, como una lectora pasiva, tiene mayor capacidad de entregarse al mundo (2001: 425), mientras que Michael Hardin piensa que en el juego de rayuela de verdad 'gana' el lector-hembra y el lector-cómplice queda vencido (1994: 68). Por último, algunos críticos (véase Chesler 1986: 41 y Chatzivasileiou 2001: 401) encontraron la fórmula ganadora en la juntura de los rasgos de lector-macho y de lector-hembra, es decir, en una lectura hermafrodita peculiar. Cada una de estas actitudes se basa en características generales de los protagonistas, en sus relaciones y en su manera de 'leer' el mundo, junto con comentarios esporádicos sobre las lecturas preferidas de Oliveira y La Maga, pero sin comprobar la teoría en los casos concretos de la lectura. En *Rayuela* existe solamente un ejemplo de encuentro inmediato entre los personajes y una obra literaria: el capítulo 34 en el que Horacio lee la novela que La Maga había dejado mientras revive la memoria de ella leyendo este mismo texto. Una vez superadas las dificultades formales para acceder a este capítulo¹², sobrepuestos la criticidad y el distanciamiento iniciales de Olivera y alcanzado el momento cuando Horacio a su lectura hiperintelectual une la entrega al texto de La Maga, llegamos a entender que los papeles lectores no son lo que parecen. La Maga se muestra como la verdadera compañera de viaje y de sufrimiento para los personajes de la novela, a diferencia del lector-hembra pasivo y

12 Con el fin de lograr la impresión de la simultaneidad entre el texto que Horacio está leyendo y los pensamientos que le están pasando por la mente mientras lee, Cortázar decidió organizar el capítulo 34 de *Rayuela* como un alternación entre las líneas impares que contienen un fragmento de la novela *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós, y las líneas pares donde se encuentran las reflexiones de Oliveira.

mucho más cercana al lector-cómplice que Oliveira podría ser. El capítulo 34 de *Rayuela* revela que la declaración de las posiciones lectoras se distingue diametralmente de su práctica, desvela que La Maga no debe ser un lector-hembra meramente por ser mujer y que Horacio a pesar de su postura respecto a literatura, o precisamente a causa de ella, no consigue demostrarse prácticamente como un lector activo, y que solamente con la mezcla de la lectura de la Maga y de la lectura de Oliveira se cumple la tarea del lector-cómplice en el que el drama literario se convierte en un drama suyo (v. Vulović 2016).

Insistiendo que *62* no se puede separar de *Rayuela*, la crítica principalmente trataba de transcribir la imagen del lector establecida en *Rayuela* y de aclarar y descifrar de este modo la entera novela *62. Modelo para armar*. Desde esta perspectiva, Juan se convierte en una versión de Horacio Oliveira: “En *62 modelo para armar* Juan es un lector activo, en la medida en que es el que interroga, cuestiona y genera el texto; sería el lector cómplice de Morelli [...]” (Anderson 1990: 28), pero como en *62* no hay ejemplos explícitos de la lectura de obras literarias, la relación de Juan con la realidad llega a ser un polígono para la verificación de esta teoría. Se presta atención especial al episodio con el que empieza la novela, que todos los críticos sin excepción vieron como un episodio de particular importancia donde se encuentra la llave para montar la novela (v. Curutchet 1972: 107; Valentine 1976: 150; Boldy 1980a: 97; Kulin 1983: 100; Anderson 1990: 21-22; Alazraki 1994: 237; Kerr 1998: 97). En las primeras páginas de la novela Juan decide entrar en el restaurante Polidor, toma asiento en una mesa de cara a la pared con muchos espejos colgados y escucha la conversación en la mesa detrás de sí. Con base en todo lo que le rodea, en las circunstancias que lo llevaron al restaurante y en los fragmentos de la conversación que está escuchando, Juan crea su propia historia vampira a través de cual explica e interpreta otros acontecimientos en la novela. La ‘lectura’ de la realidad de Juan se transforma en un paradigma y esquema para la interpretación de la novela de Cortázar:

Juan performs as a reading figure whose curiosity [...] leads him (like any good reader perhaps) to attempt what appears to be an exemplary interrogation of and interpretation for *62*. His questions about the connections among his physical actions and about the meaning of his mental asso-

ciations, as well as his (or the text's) answers to those questions, figure one of the reading projects that Cortázar's reader might feel compelled to complete. Indeed, around the figure of Juan the text also proposes precisely how to read 62; furthermore, the text's reading of Juan, in these crucial initial pages would suggest that there are hidden meanings (if not "keys") that can and must be identified in order to make sense of things. That reading suggests that only when one has uncovered such meanings (i.e., allusions, references, associations) can one make sense of this episode and also, some readers would argue, the whole novel. [...] Juan virtually deciphers what at first seems to present itself as incomprehensible. As he does so, he constructs a route into the text, a way to make sense of what otherwise would appear to have little if any meaning.¹³ (Kerr 1998: 101)

Para poder imitar cómo Juan atribuye significado a una realidad aparentemente sin sentido en su encuentro con la novela, los críticos han analizado el procedimiento de Juan (véase p. ej. Kerr 1998 o Price 2001). Las cosas que decide hacer, como comprar el libro de Michel Butor sin ninguna razón aparente y leer el nombre del autor de Atala en una página abierta al azar, entrar en el oscuro y triste restaurante Polidor para festejar la Nochebuena y sólo para sentarse en una mesa frente al espejo en la pared y pedir una botella de vino Sylvaner, y las que presencia: un comensal gordo a quien ve en el espejo pide un bife sangriento, Juan

13 "Juan actúa como una figura de lectura, cuya curiosidad lo lleva (como tal vez a cada buen lector) a intentar lo que parecen ser una interrogación y una interpretación ejemplares de 62. Tanto sus preguntas sobre los vínculos entre sus acciones físicas y sobre el sentido de sus asociaciones mentales, como sus (o pertenecientes al texto) respuestas a aquellas preguntas, figuran entre los proyectos lectores que un lector de Cortázar podría sentirse obligado a completar. De hecho, en torno a la figura de Juan el texto también propone precisamente cómo leer 62; aún más, la lectura de Juan por el texto, en estas páginas iniciales cruciales sugeriría que hay significados ocultos (si no "claves") que pueden y deben ser identificados con el fin de dar sentido a las cosas. Esta lectura sugiere que solamente cuando se descubren tales significados (es decir, alusiones, referencias, asociaciones) se le puede dar sentido a este episodio y también, algunos lectores podrían argumentar, a la novela entera [...]. Juan prácticamente descifra lo que a primera vista parece presentarse como incomprensible. Mientras lo hace, construye una ruta en el texto, una vía para darle sentido a lo que de otros modos hubiera parecido tener poco o ningún sentido."

relaciona a través de asociaciones y alusiones con otros eventos que suceden en otros tiempos y en otros lugares y de esta manera teje una red comprensiva del sentido. Juan, como un traductor entrenado, todos los acontecimientos y hechos mencionados al principio percibe como texto, como palabras, y luego los traduce a su narrativa implícitamente vampírica compuesta de castillos sangrientos, salones oscuros, vino y coágulo, donde figura la condesa Erzsébet Báthory con sus versiones modernas. No obstante, tanto Juan, como el narrador son conscientes de que Juan es el único para quien los eventos en el restaurante Polidor tienen un significado especial, y que este significado especial se debe al hecho de que

como buen intérprete habituado a liquidar en el instante todo problema de traducción en esa lucha contra el tiempo y el silencio que es una cabina de conferencias, había hecho trampa, si cabía hablar de trampa en esa aceptación (irónica, automática) de que *saignant* y *sanglant* se equivocaban y que el comensal gordo había pedido un castillo sangriento¹⁴, y en todo caso había hecho trampa sin la menor conciencia de que el desplazamiento del sentido en la frase iba a coagular de golpe otras cosas ya pasadas o presentes de esa noche, el libro o la condesa, la imagen de Hélène, la aceptación de ir a sentarse de espaldas en una mesa del fondo del restaurante Polidor. (Cortázar 1968: 10)

Resulta que la comprensión de la realidad de Juan se basa en un error de traducción y que él mismo es consciente de que su lectura se forma como producto de “este inútil deseo de comprender” (Cortázar 1968: 11) y que Juan “*en el fondo sé [sabe] que todo es falso*” (Cortázar 1968: 11). Además del protagonista y del narrador que conocen las deficiencias en el proceso con el que Juan interpreta la realidad, la crítica también ha dedicado atención a los errores en la interpretación de Juan (Kerr 1998; Price 2001). El hecho de que fuera reconocido que Juan basa su ‘lectura’ de realidad en engaños, no desanimó a los críticos a aceptar el epi-

14 “Saignant” se utiliza para el punto de cocción de bife, mientras que “sanglant” se usa cuando algo esté lleno o cubierto de sangre. Se trata de una traducción literal del acortamiento típico francés “un châteausaignant” para “un châteaubriand saignant”. Por consiguiente “un filete châteaubriand sangriento” se convierte en “un castillo sangriento”.

sodio inicial de 62 como modelo para la interpretación de la novela y a ampliar la narrativa vampírica de Juan a aquellos aspectos de novela que él no había incluido.¹⁵

Sin embargo, si optamos por una aproximación crítica al hecho de que Juan basa toda su comprensión de la realidad en errores, la cuestión es si en las primeras páginas de 62. *Modelo para armar* Cortázar nos presenta realmente con un esquema lector, un nuevo tipo de tablero de dirección para la lectura de la novela. El enfoque de la realidad de Juan es logocéntrico e hiperintelectual, y la desconfianza de Cortázar de las palabras está excelentemente ilustrada por el hecho de que en *Rayuela* él les declara guerra a las palabras, las llama “perras negras”, para él presentan el „raíz de engaño” y propone abandonar la intelectualidad que se basa en las palabras (Cortázar 1991: 351). El lector hiperintelectual, encarnado en Horacio Oliveira, en el capítulo 34 de *Rayuela* se enfrenta a su incapacidad para realizar una lectura cómplice y empática, mientras que el lector de la novela descubre que hasta ese momento el autor ha estado jugando con sus expectativas sobre la distribución de los papeles del lector activo y del lector pasivo. En 62. *Modelo para armar* se repite un patrón similar: el lector hiperintelectual en busca de sentido, esta vez encarnado en Juan, no logra ‘leer’ la realidad de la manera deseada ni llegar hasta su esencia, como llegaría un lector-cómplice. La verdadera medida del problematismo de la lectura defectuosa de Juan radica en la relación entre Juan y el lector, en otras palabras, en la igualdad o disimilitud entre sus tareas.

Si el lector, al igual que la crítica, acepta que el camino a una lectura cómplice se basa en una interpretación distanciada e intelectual, y

15 Tal proceso de la lectura de la novela está presente en todas las interpretaciones temáticas que consideran que ‘el código vampírico’ domina en la novela (por ejemplo Gyurko 1973a: 216-217; Hernández 1978; Hernández 1979; Boldy 1980a: 129-135, 112-115; Fazzolari 1986: 198-199; Nouhaud 1986: 218; Maguhn 1991: 33-43; Kerr 1998: 98; Chainani 1999: 43-44; Romero Chumacero 2010: 21-22). Juan ve su entendimiento de la realidad como “una mediocre asociación fonética” (Cortázar 1968: 24), lo que un grupo de críticos acepta como principio bastante satisfactorio para la interpretación de la novela. Por lo tanto, ellos concluyen, por ejemplo, que Tel representa una versión simbólica de Parsifal porque bebe Campari (véase Boldy 1980a: 126, pero también Figueroa Amaral 1969, Hernández 1978 y Yurkiévich 1987).

si reconoce a Juan como el modelo para una verdadera lectura, los errores de interpretación de Juan se convierten en el camino que el lector va a tomar. La situación paradójica en la que se encuentra el lector, por una parte, se basa en la opinión de que la lectura de Juan es la única ‘correcta’ para *62*, pero por otra parte, continúa con el conocimiento de que Juan se equivoca en su interpretación, que su percepción de la realidad es errónea y que la lectura adecuada para la novela se vuelve imposible: “A menudo, Juan tiene la impresión de que todo está a punto de explicarse, pero se disuelve [...]. Él no lo puede resolver; tampoco lo podemos hacer nosotros” (Paley de Francescato 1972: 369). Otra posibilidad es que el lector elige entregarse al texto y seguir ciegamente a Juan en su camino de resolver los enigmas vampíricos. Tal trayectoria, que parte de un error – un pedido incorrectamente traducido – y se mantiene con otras asociaciones más o menos libres – el vino blanco Sylvaner se transforma en un símbolo del color rojo y tiene un papel en el coágulo de la narración, que se extiende a la sangrienta condesa húngara, Erszébet Báthory, y la Transilvania rumana a través de las asociaciones fonéticas y a través del libro de Michel Butor – inevitablemente llega a un final insatisfactorio. El lector se queda sin respuestas a muchas preguntas que la narrativa vampírica no puede comprender, y una vez más declara la insolubilidad de la novela. Resulta que ni la lectura activa e intelectual, ni la lectura completamente pasiva podrían llevar al lector a la solución deseada. La lectura pasiva no dará al lector-hembra „falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (Cortázar 1991: 361), tampoco le proporcionará la univocidad narrativa con respuestas claras que busca, mientras que el enfoque activo conducirá a la frustración lectora causada por la comprensión de que ni siquiera la participación activa en la lectura garantiza la llegada a las profundidades de su sentido.

La solución podría ser, así como en *Rayuela*, en la síntesis de las dos lecturas de la novela: por un lado, el lector de *62* tiene que identificarse con el protagonista, sentir su realidad, pero al mismo tiempo se espera que mantenga su enfoque activo y cierta curiosidad. El Tablero de instrucciones al comienzo de *Rayuela* es en realidad la estratagema del autor para seducir al lector con la historia de dos lecturas separadas

e incompatibles y con la necesidad de que el lector escoja una de ellas. De mismo modo, en 62 a la lectura de la realidad de Juan se le otorga la misma función de engañar al lector a pensar que eso es la única lectura válida y que debe ser seguida sin cuestionarla. El lector engañado quiere leer la novela de la mejor manera posible, por lo tanto en *Rayuela* sigue a Horacio, mientras que en 62 acompaña a Juan. En este camino es necesario que el lector se identifique con el protagonista, que observe e interprete la realidad de la misma manera que él, que la malinterprete como Juan. Las primeras páginas de 62 son un modelo de lectura de novela, un modelo deliberadamente equivocado porque es imprescindible que el lector se enfrente a una realidad igualmente incomprensible e inexplicable como es la realidad a la que se enfrentan los personajes.

Los protagonistas de la novela no están en armonía con el mundo que los rodea: la falta de la causalidad, la privación de la identidad y de la cronología no les son inherentes a ellos. En tal ambiente, los personajes de Cortázar empiezan a sentir incomodidad y a examinar las posibilidades de tomar decisiones sobre sus propias vidas

– Aquí decidimos tan fácilmente cualquier cosa – dijo Hélène –, y en este mismo momento puede ser que tú estés sufriendo porque andas desnudo por los pasillos o no tienes jabón para bañarte, mientras yo he llegado quizá a donde tenía que llegar y estoy entregando el paquete, si hay que entregarlo. ¿Qué sabemos de nosotros mismos, allá? ¿Por qué imaginarlo consecutivamente, cuando tal vez ya todo se ha resuelto en la ciudad, y esto es la prueba? (Cortázar 1968: 258)

Los personajes van adquiriendo consciencia de que no son ellos que deciden sobre sus propias vidas y que hay algo que se designa como “fuerzas extranjeras” en el capítulo 62 de *Rayuela* (Cortázar 1991: 297) que independientemente de la voluntad de los personajes determina el curso de los acontecimientos. Los protagonistas reconocen que estas fuerzas componen “un terreno de supuestas coincidencias” (Cortázar 1968: 77) detrás de las que se encuentra el sentido que no pueden alcanzar. La situación en la que se encuentra Juan en el restaurante Polidor al comienzo de la novela es una de estas invasiones de las fuerzas asombrosas en la novela y la interpretación de la realidad que Juan se esfuerza

conseguir es su intento imposible de alcanzar un nivel superior de comprensión. En *62. Modelo para armar* se realiza la idea de Morelli sobre personajes literarios como fanticos (Cortázar 1991: 297) que por hilos casi invisibles está moviendo el titiritero, pero los muñecos de Cortázar toman consciencia de su impotencia: "Todo eso pertenece a otra cosa que ocurrió sin que tuvieras nada que ver directamente. Y sin embargo estás aquí por eso, y otra vez tenemos que pensar que nos usan, que seremos vaya a saber para qué." (Cortázar 1968: 235) Poco después aparecen los signos de una autoconsciencia del texto que se manifiesta por los personajes que, por ejemplo, deciden no hablar sobre la Ciudad porque se va a citar un poema largo sobre la Ciudad más adelante (v. Cortázar 1968: 20, 27). Los personajes sienten que es un poco raro que uno de ellos, Calac, que está tomando notas de todo lo que les pasa en una libreta, acepta apuntar el deseo de Nicole que venga un taxi amarillo para llevarlos y en pocos momentos llega tal coche. Las marionetas de Cortázar toman consciencia no solo de su impotencia, sino de la naturaleza de su impotencia también:

los personajes que buscan siempre al otro y no lo encuentran, adquieren una autoconsciencia trágica de su condición de personajes, empujados por algo que desconocen. [...] El sentirse empujados por las «fuerzas extranjeras» de la ciudad (narrados) no les impide el objetivarse y constituirse en narradores – conscientemente "trágicos" – de sí mismos. (Anderson 1990: 62-63)

La razón por la cual el mundo que Cortázar ha creado en su novela no está gobernado por las leyes de nuestro mundo es porque es conscientemente ficticio, y porque la voluntad del escritor es la ley absoluta que lo define todo en ese mundo. Sólo frente a circunstancias que cuestionan todos los principios de nuestro mundo, somos capaces de percibir lo que nosotros, los lectores, tenemos en común con los personajes. Mientras el lector es testigo de la trágica realización de los personajes que son impotentes y ficticios, se le da la oportunidad de reconocer su propia impotencia lectora. A medida que el escritor juega con personajes y de vez en cuando les da evidencias de su existencia, el escritor juega con el lector también: le hace pensar que es independiente y activo, que leyéndolo

está escribiendo el texto, y le revela ocasionalmente que el camino que toma está predeterminado. La mano del escritor como mano de destino mueve a los personajes y reproduce con precisión los sentimientos que lector experimenta de este lado del libro: una vaga impresión de pre-determinación, de un conocimiento que le pertenece a otro y que se queda elusivo para él y el horror del hombre moderno ante los hilos del destino que no puede desenredar por sí mismo. 62. *Modelo para armar* se convierte en un paradigma del juego de la vida y el destino, el juego eterno del ajedrez en el que somos y seguimos siendo sólo figuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. "62. *Modelo para armar*: novela calidoscopio". *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Madrid: Anthropos, 1994. 235-246. Impreso.
- Anderson, Blanca. *Julio Cortázar: La imposibilidad de narrar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990. Impreso.
- Blanco Arnejo, María Dolores. *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996. Impreso.
- Bocchino, Adriana. "Entre lo dicho y lo callado: buscando al lector libre de «Rayuela»". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Vol. 13, (Jan 1, 1990): 143-147. Web. 13.10.2014.
- Bocchino, Adriana. "Rayuela: programa de un modelo de lector". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 20 (Jan 1, 1991): 243-248. Web. 13.10.2014.
- Boldy, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge [Eng.] ; New York: Cambridge University Press, 1980a. Print.
- Boldy, Steven. "The final chapters of Cortázar's *Rayuela*: madness, suicide, conformism?". *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 57, No. 3 (1980b): 233-238. ProQuest. 13.10.2014. Web.
- Bryan, C. D. B. "The Deluxe Model [on 62: *A Model Kit*]". Jaime Alazraki (editor). *Critical essays on Julio Cortázar*. New York: G. K. Hall, 1999. 169-172. Print.
- Carranza, José María. "Reseña de 62. *Modelo para armar* de Julio Cortázar". *Revista iberoamericana*, Vol. XXXV, No. 69 (1969): 557-559. Web. 15.05.2016.
- Chainani, Sonesh Suresh. "Greater than the game itself: seduction in Julio Cortázar's 62 : *modelo para armar*". BA Thesis. Harvard University, 1999. Typescript.

- Chatzivasileiou, Litsa. "Rereading *Rayuela*: Hypergraphy, Hermaphroditism, and Schizophrenia". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 25, No. 3 (Primavera 2001): 397-423. JSTOR. Web. 17.01.2016.
- Chesler, Robin. "62: Transgressions of Narrative and Narrative of Transgressions." BA Thesis. Harvard University, 1986. Typescript.
- Christ, Ronald. "62: A Model Kit. Shuffle Your Own Hand in Cortázar's Latest". *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web. 12.05.2016.
- Coll, Edna. "Aspectos cervantinos en Julio Cortázar". *Revista Hispánica Moderna*, Año 34, No. 3/4, Homenaje a Federico de Onís (1885-1966) Volumen II (Jul. - Oct., 1968): 596-604. JSTOR. Web. 20.02.2016.
- Cortázar, Julio. *62 : Modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Impreso.
- Cortázar, Julio. "La muñeca rota". *Último round*. Vol. 1. 4ª edición. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974. 248-271. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Cristal con una rosa adentro". *Último round*. Vol. 2. 4ª edición. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974. 127-129. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. Nanterre, Francia: ALLCA Xxe, 1991. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara, 2013. Impreso.
- Curutchet, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional, 1972. Impreso.
- Dellepiane, Ángela. "«62. Modelo para armar»: ¿Agresión, regresión o progresión?". Helmy F. Giacomani (editor). *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 151-180. Impreso.
- Doulu, Jérôme. "De las experiencias y cruces en el discurso de la memoria: de la involuntaria en Proust a la del Polidor en *62/ Modelo para armar* de Cortázar". *Kamchatka*, No. 2 (Diciembre 2013): 225-240. Web. 04.05.2016.
- Fazzolari, Margarita. "Una muñeca rota con una sorpresa «adentro»". Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers. *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 195-202. Impreso.
- Fernández, Mariángeles. "Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar". *Revista Letral*, No. 12 (2014): 58-69. Web. 30.05.2015.
- Figueroa, Esperanza. "Guía para el Lector de *Rayuela*". *Revista Iberoamericana*, Vol. 32, No. 62 (1966): 261-266. Web. 12.10.2014.

- Figueroa Amaral, Esperanza. "Dos libros de Cortázar". *Revista Iberoamericana*, 35.68 (1969): 377-383. Web. 20.06.2016.
- Filer, Malva E. *Los mundos de Julio Cortázar*. Long Island City, New York, U.S.A.: Las Américas Pub. Co., 1970. Impreso.
- Filer, Malva E. "El lugar de la poesía. Pasos hacia la ciudad de 62. *Modelo para armar*". Fernando Burgos (editor). *Los Ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid: EDI-6, 1987. 47-53. Impreso.
- Guevara Geer, Geoff. "Better dead than read: the risk of the passive reader in Julio Cortázar's narrative". *Latin American Literary Review*, Vol. 41, No. 81 (Jan-June 2013): 107-118. Web. 16.04.2014.
- Gyurko, Lanin A. "Identity and Fate in Cortázar's 62: *Modelo Para Armar*". *Symposium*, Vol. 27, No. 3 (1973a): 214-234. *Taylor & Francis Online*. Web. 17.09.2014.
- Gyurko, Lanin A. "Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar". *Hispania*, Vol. 56, No. 4 (Dec. 1973b): 988-999. *JSTOR*. Web. 27.08.2014.
- Hardin, Michael. "Non-cooperative game theory and female-readers: How to win the game of *Hopscotch*". *Hispanófila*, No. 111 (Mayo 1994): 57-72. *JSTOR*. Web. 10.01.2016.
- Harss, Luis. "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica". Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. 252-300. Impreso.
- Hernández, Ana María. "Vampires and Vampiresses: A Reading of 62". Jaime Alazraki and Ivar Ivask (Eds). *Final Island*. Norman: University of Oklahoma Press, 1978. 109-114. Print.
- Hernández, Ana María. "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar". *Revista Iberoamericana*, Vol. 45, No. 108 (1979): 475-492. Web. 16.10.2014.
- Holsten, Ken. "Notas sobre el "Tablero de Dirección" en *Rayuela* de Julio Cortázar". *Revista Iberoamericana*, Vol. 39, No. 84 (1973): 683-688. Web. 12.10.2014.
- Hussey, Barbara L. "*Rayuela*: Chapter 55 as Take- (away)". *The International Fiction Review*, Vol. 8, No. 1 (1981): 53-60. *Centre for Digital Scholarship Journals*. Web. 10.01.2016.
- Inclendon, John. "Una Clave de Cortázar sobre 62. *Modelo para armar*". *Revista iberoamericana*, Vol. 41 (1975): 263-65. Web. 20.04.2014.
- Jones, Julie. "62: Cortázar's "novela pastoril"". *INTI*, No. 21 (1985): 27-35. *JSTOR*. Web. 22.04.2014.
- Kerr, Lucille. "Betwixt Reading and Repetition (apropos of Cortázar's 62: A *Model Kit*)". Carlos J. Alonso (editor). *Julio Cortázar: new readings*.

- Cambridge, U. K. ; New York: Cambridge University Press, 1998. 91-109. Print.
- Klopfer, Rolf. "La libertad del autor y el potencial del lector: encuentro con "Rayuela" de Julio Cortázar". *INTI*, No. 22/23, Cortázar en Mannheim (Otoño 1985-primavera 1986): 113-129. *JSTOR*. 16.10.2014.
- Kortasar, Hulio. *Školice*. Prevela Silvia Monros Stojaković. Beograd: Prosveta : Narodna knjiga : Književne novine : Rad, 1984. Štampano.
- Kulin, Katalin. "Discurso de 62. *Modelo para armar*, de Julio Cortázar". *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 12, (1983): 99-113. *Dialnet*. Web. 20.09.2014.
- Leal, Luis. "Situación de Julio Cortázar". *Revista Iberoamericana*, Vol. 39, No. 84 (1973): 399-409. Web. 16.10.2014.
- Legaz, María Elena. "Rayuela, ayer y hoy". *RECIAL*, Vol. 4, No. 4 (2013): s.p. Web. 20.04.2014.
- Lobo Pedreros, Olga. "La poética hermeneútica de Julio Cortázar: 62 *Modelo para armar*: novela especular." Dis. Université de Poitiers, 2004. Microfilme.
- Maguhn, Aurora. *62/ Modelo para armar o el armado del sentido*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1991. Impreso.
- Martínez, Noemí. "¿Jugamos con Cortázar?". *Revista Sans Soleil*, No. 4 (2012): 326-350. Web. 06.05.2014.
- Nouhaud, Dorita. "Hay que armar el modelo «comilfó»". Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers. *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 213-221. Impreso.
- Ortega, Julio. "La apertura novelesca: tres tentativas de liberación". Julio Cortázar. *Obras completas III. Novelas II*. Edición de Saúl Yurkievich. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2004. 9-29. Impreso.
- Ostria González, Mauricio. "Rayuela: poética y práctica de un lector libre". *Revista Chilena de Literatura*, No. 15 (Apr., 1980): 15-33. *JSTOR*. Web. 20.04.2014.
- Paley de Francescato, Martha. "Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado". Helmy F. Giacomani (editor). *Homenaje a Julio Cortázar : variaciones interpretativas en torno a su obra*. Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 365-373. Impreso.
- Percival, Anthony. "Reader and Rayuela". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 6, No. 2 (Invierno 1982): 239-255. *JSTOR*. Web. 16.10.2014.

- Perdomo, María Teresa. *El lector activo y la comunicación en Rayuela*. Morelia, México: Univ. Michoacana, 1980. Impreso.
- Price, Todd A. "From Clot to Collapse: Two Approaches to Reading in Cortázar's 62. *Modelo para armar*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 25, No. 3 (Primavera 2001): 493-504. *JSTOR*. Web. 20.06.2016.
- Ramos Izquierdo, Eduardo. "La escritura lúdica en «Rayuela»". Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers. *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 257-261. Impreso.
- Ravitz, Abe C. "Hard-to-assemble literary kit". *The Plain Dealer*, 31 Dec. 1972, s.p. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- Romero Chumacero, Leticia. "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros". *Ogigia*, No. 7 (2010): 19-29. Web. 20.04.2014.
- Roy, Joaquín. "La ciudad en Europa (62. *Modelo para armar*)". *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: Ediciones Península, 1974. 227-238. Impreso.
- Sharkey, E. Joseph. "A Gadamerian Interpretation of the Conclusion to the "First Book" of *Rayuela*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 25, No. 2 (Invierno 2001): 307- 326. *JSTOR*. Web. 04.05.2016.
- Simpkins, Scott. "The Infinite Game: Cortázar's *Hopscotch*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 23, No. 1 (Spring, 1990): 61-74. *JSTOR*. Web. 10.01.2016.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar; una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973. Impreso.
- Stone, Cynthia. "El lector implícito de *Rayuela* y los blancos de la narración". Fernando Burgos (editor). *Los Ochenta mundos de Cortázar : ensayos*. Madrid: EDI-6, 1987. 177-184. Impreso.
- Troncoso Valdés, Patricia. "Espacialidad y transgresión en 62/*modelo para armar* de Julio Cortázar". *Espejo de paciencia*, No. 5 (2000): 28-31. *Acceda*. Web. 12.05.2016.
- Valentine, Robert Young. "Rhetorical Control in the Fiction of Julio Cortázar." PhD Thesis. Duke University, 1976. Microfilm.
- Vargas Llosa, Mario. "La trompeta de Deyá". *Vuelta*, Vol. 17, No. 195 (Febrero 1993): 10-14. *Letras Libres: Hemeroteca Vuelta*. Web.10.01.2014.
- Vulović, Ksenija. "Leer entre las líneas: Capítulo 34 de *Rayuela* de Julio Cortázar". *Lipar*, año 17, núm. 59 (2016): 255-267. Impreso.

[Вуловић, Ксенија. “Читање између редова: 34. поглавље *Школица Хулија Кортасара*”. *Липар*, год. 17, бр. 59 (2016): 255-267. Штампано.]

Yurkiévich, Saúl. “62, Modelo para armar enigmas que desarman”. *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987. 141-156. Impreso.

Zeppego, Giuliana. “A pesar de Morelli: 62/Modelo para armarde Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 41 (2012): 321-344. Web. 23.11.2014.

Ksenija Vulović

JULIO CORTÁZAR'S 62. A MODEL KIT: READING PERSPECTIVES

Summary

Cortázar's novel *62. A Model Kit* was expected by critics and readers alike to be a continuation of the story and literary revolution started in *Hopscotch*. Nevertheless, the novel Cortázar presented them with did not answer the open questions in the plot of *Hopscotch*, and the kind of literary innovations that Cortázar carried out (the lack of chronology and causality, the fluidity of identity) contributed to the fact that *62* is regarded as a marginal work that is hard to read. Critics have applied a number of different thematic approaches to this novel, from the psychoanalytic perspective to a symbolic reading of the novel and the establishment of comparative relations, to a socio-political vision and the formal analyses of the narrative and language that Cortázar uses. This study proposes a different perspective, which focuses on the importance of reading and literature in this work, especially bearing in mind the theory of the reader and reading established in *Hopscotch*. The desired, active reading is put to the test in chapter 34 of *Hopscotch*, where we discover that the reader should not blindly follow the author's suggestions. In *62*, we recognize the model of reading in Juan's interpretation of reality and we soon realize that it is faulty and arbitrary. However, following Juan's reading, the reader sees similarities in the relationship of the author towards the characters in the novel and towards him. Bearing in mind the self-consciousness of the characters and the text of their fictional nature, a parallel between the literary and the real world is established and *62* becomes a paradigm of life and destiny.

Keywords: Julio Cortázar (1914-1984), *62. A Model Kit* (1968), *Hopscotch* (1963), reading, narrative, metafiction.